

**FACULDADE ALBERT EINSTEIN**

**MÔNICA MAFRA MARTINS**

**O TEXTO E A OBRA DE ARTE: UM OLHAR MÚLTIPLO**

**BRASÍLIA**

**2009**

Aos meus filhos, que se dedicam a buscar e repartir o conhecimento como  
forma de libertação.

Agradeço ao Professor Mauro Trevisan,  
Pelo incentivo e orientações dadas na realização deste trabalho.

## SUMÁRIO

Dedicatória.....	1
Agradecimentos.....	2
Resumo.....	4
Abstract.....	6
Introdução.....	7
1. A ARTE CONTEMPORÂNEA .....	9
1.1 Sobre a história da arte.....	9
1.2 Conceito de arte contemporânea.....	16
1.3 A crítica de arte.....	17
2. DISTINÇÕES ENTRE A ARTE E O TEXTO.....	19
2.1 O campo de ocorrência da arte contemporânea.....	19
2.2 O campo de ocorrência do texto.....	20
3. A ARTE E OUTROS CAMPOS DE CONHECIMENTO.....	22
3.1 A relação da arte com outros campos de conhecimento.....	22
3.2 Arte e pensamento: modelo das possíveis relações.....	23
4. A AUTONOMIA E OS POSSÍVEIS CAMINHOS.....	28
4.1 A autonomia da arte.....	28
4.2 Novas possibilidades.....	29
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	31
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	33

## RESUMO:

Esta monografia de especialização em Língua Portuguesa e Produção Textual apresentou como objetivo a possibilidade de se falar e escrever sobre a obra de arte sem retirar a liberdade do leitor interpretá-la ao seu modo. O tema justifica-se como válido para uma pesquisa acadêmica, partindo da constatação de que esta abordagem foi pouco utilizada nos meios universitários brasileiros.

A metodologia utilizada foi a pesquisa de natureza teórica, combinada com a pesquisa histórica, em alguns momentos. Foram citados autores que contribuíram para elucidar questões referentes ao tema da pesquisa, de forma descritiva e na forma de citações.

Fizemos um preâmbulo sobre História da Arte, o comportamento de alguns historiadores no ofício da escrita sobre arte de forma inovadora, e a recepção que tiveram em função disso. Em seguida, foram feitas referências a diversos autores cujo objeto de estudo se aproxima do tema proposto. Outras questões comentadas foram autonomia; legitimidade; relação da arte com outros campos de conhecimento; os campos específicos de ocorrência do texto e da obra de arte contemporânea; a literatura crítica; o conceito de arte contemporânea e as novas possibilidades da arte.

A hipótese apresentada ao problema foi a escrita livre, envolvida pessoalmente com o objeto. Pensando com arte, o autor mergulhará na imagem para expressar esta experiência artística em palavras.

A pesquisa apresentou grande relevância social, já que arte e cultura têm um papel importante na construção da cidadania. Ambas relacionam-se diretamente com a identidade do povo, de cuja coesão sobrevive a soberania do país.

PALAVRAS-CHAVE: Texto. Obra de arte. Arte. Arte contemporânea. História da arte.

**ABSTRACT:**

This monograph on Portuguese Language and Text Production postgraduation presented the possibility of writing about the work of art without priving the reader from the right to interpret it as desirable. The subject was justified as valuable for an academic research, as this approach had been very little used in brazilian universities.

The methodology was theorical anda historical nature research. Many authors who studied the subject was mentioned, for their contribution in elucidating some questions about the matter of this work, both in a descriptive way and using citations.

We started talking in a preamble about the Arts History, some historian manner in writing about art in a creative way, and the reaction they caused. Following we referred to many authors whose object of study is similar to the subject we propose. There were other questions presented as authonomy; legitimacy; arts relation to other fields of knowlledge; the specific fields in which text and contemporary art occur; the critic literature; the concept of contemporary art and the recent possibilities of art.

The hipotesys presented to this problem was a free, directly envolved with the object writing. The research proved to have great social importance, as culture and arts have a decisive role in fortifying the feeling of citizenship, therefore, actuating in the country's sovereignty.

**KEY-WORDS:** Text. Work of art. Art. Contemporary art. Art History

## INTRODUÇÃO

Como a palavra pode descrever a imagem, se a expressão de cada uma delas se dá por meio de processos e meios de comunicação completamente diferentes? Como pode um texto ser produzido a partir de uma obra de arte, sem que a arte se sinta “aprisionada por códigos”, nem “esmiuçada em elementos precisos que possam se tornar significados” (MEDEIROS, 2004, 177)? Quais os fatores que influenciarão esse processo? Partindo da delimitação dos espaços textual e plástico, evidenciando sua autonomia, podemos chegar às trocas entre eles.

Quando se fala de arte, por meio de um discurso metodológico, lingüístico, que visa torná-la “palavra, significado específico, um manual de utilização” (MEDEIROS, 2004, 180), a arte fica presa, reduz-se a um objeto de academias e deixa de ser um espaço aberto ao sensível, perdendo seu poder de atração e encantamento. É preciso construir uma nova maneira de abordá-la através da escrita, que não promova esse engessamento.

O estudo deste tema busca apresentar soluções para o impasse que se apresenta ao curador de arte ou ao crítico de arte, na medida em que indica caminhos para se escrever sobre arte sem contudo direcionar o olhar do público para uma visão unilateral e fechada. Nesse comportamento proposto, o pretenso autor escreverá de uma forma aberta, sem tirar do público o aprendizado de uma experiência da arte de forma única e pessoal, mas ao mesmo tempo, poderá emitir sinais sobre os diversos caminhos a percorrer, de escolha do apreciador da arte. Dessa forma, será preservado o momento da vivência da arte e a mesma poderá cumprir o seu papel transformador.



Esta monografia de especialização em Língua Portuguesa e Produção Textual procura demonstrar os caminhos pelos quais o autor de qualquer texto sobre obras de arte poderá trilhar, de forma que a escrita respeite os limites do indizível (WITTGENSTEIN, apud MEDEIROS, 2004,5) e possa caminhar junto com a arte, entrecruzando-se mas não se sobrepondo a ela, conforme analisou Ricardo Basbaum (2007).

## CAPÍTULO 1: A ARTE CONTEMPORÂNEA

### 1.1 Sobre a história da arte

A forma como a história da arte vem sendo produzida parece repetir uma forma descritiva, encerrada em si mesma. Muitos autores buscam descrever os movimentos artísticos, citar as principais obras realizadas naquele período, sem a preocupação em contextualizar o momento político e social em que elas foram produzidas e sem buscarem outras informações fora do próprio campo da arte.

Além disso, o número de imagens exibidas junto ao texto é insuficiente para que o leitor possa visualizar o objeto sobre o qual está se falando, comparar a análise do autor com a obra, verificar por si mesmo os traços, luz, cores utilizados, e confirmar a descrição das características de cada estilo de pintura, escultura, enfim, das técnicas utilizadas para fazer aquela obra. Uma lacuna insinua-se no contínuo fluxo histórico em que a arte está inserida, aquilo que acontecia a sua volta e o que o seu aparecimento possa ter provocado no futuro.

Alguns autores, como E.H. Gombrich e Carl Einstein, no entanto, tentaram quebrar o padrão de uso do jargão pretensioso, ou de um tipo de sentimentalismo

utilizado em muitas obras de história da arte, as quais empregam largamente termos convencionais do historiador de arte, termos técnicos e listas enormes de obras e nomes que pouco ou nada de significativo podem dizer ao leitor que não conhece as obras em questão, e que seriam supérfluas para aqueles que as conhecem.

Em sua obra “A História da Arte”, Gombrich demonstrou-se favorável a oferecer as condições necessárias para que o leitor torne-se apto a ordenar e distinguir os muitos nomes, períodos e estilos que normalmente pululam nos livros de história da arte convencionais. Assim, enquanto abre um panorama da história da arte, com todas as informações que julga necessárias ao iniciado, dá-lhe pistas para ir além: dar seus próprios passos na direção de fazer suas próprias pesquisas em obras mais especializadas, conforme vemos a seguir:

“Ao contar a história da arte uma vez mais, em linguagem simples, ela deve capacitar o leitor a ver até que ponto é coesa e ajuda-lo em sua apreciação, não tanto por descrições empolgadas, mas fornecendo-lhe, outrossim, algumas indicações quanto às prováveis intenções do artista. Este método deve, pelo menos, ajudar a dissipar as causas mais freqüentes de equívocos e incompreensões, e a frustrar uma espécie de crítica que não atinge a finalidade de uma obra de arte. Além de tudo isso, o livro tem um objetivo algo mais ambicioso. Propõe-se situar as obras que discute em seu contexto histórico e conduzir assim a uma compreensão dos propósitos artísticos do mestre.” (GOMBRICH, 2000, 3)

Convicto de que o historiador de arte deve informar sem deixar que suas preferências pessoais o influenciem, ele buscou mostrar as principais obras, ainda que elas não fossem as suas prediletas, ainda que tenham se tornado tão conhecidas e que pudessem parecer vazias de informações interessantes ao leitor. No entanto, elas podem ser as que melhor representam um estilo, e neste caso a omissão do historiador seria catastrófica para o estudante de arte.

Gombrich buscava oferecer em sua obra, orientação para os que sentem a necessidade de compreender o fascinante embora estranho campo da arte. Ele fez questão de fazer uma obra ricamente povoada de imagens, e de uma honesta e

simples, assim falou das regras que o nortearam durante a produção de seu livro:

“...tentei, ao escrever este livro, obedecer a um certo número de regras auto-impostas mais específicas, as quais tornaram toda a minha vida pessoal como autor mais difícil, mas a do leitor um pouco mais fácil. A primeira dessas regras foi que não escreveria sobre obras que não pudesse mostrar com ilustrações; não queria que o texto degenerasse em listas de nomes que pouco ou nada significariam para aqueles que não conhecem as obras em questão, e que seriam supérfluas para os que as conhecem. Esta regra limitou imediatamente a escolha de artistas e obras que eu poderia analisar à quantidade de ilustrações que o livro conteria. Forçou-me duplamente a uma escolha do que mencionar e do que excluir. Isso levou-me a segunda regra, que consistiu em ater-me a verdadeiras obras de arte e em cortar tudo que pudesse ser meramente interessante como um espécime de gosto efêmero ou moda passageira. ... A terceira regra também exigiu um pouco de desprendimento pessoal. Prometi a mim mesmo que resistiria a qualquer tentação para ser original em minha seleção, para que obras-primas bem conhecidas não fossem excluídas por minhas próprias favoritas.” (GOMBRICH, 2000, 2)

Mas, acima de tudo, Gombrich buscou dar ao leitor a chance de questionar as regras que ele próprio estabelecera, e que ele mesmo se deu o direito de transgredir, pois sua regra final seria a de não ter regras absolutas de qualquer espécie. Assim ele descreveu o método que utilizou:

“Quando em dúvida, preferi sempre discutir uma obra que vi no original do que uma que apenas conhecia por reprodução fotográfica. Gostaria de ter feito disso uma norma absoluta, mas não quis que o leitor fosse prejudicado pelos acidentes de restrições a viagens que por vezes atormentam a vida do amante de arte. Ademais, foi minha regra final não ter regras absolutas de qualquer espécie, mas, uma vez por outra, poder transgredir aquelas que eu próprio estabeleci, deixando ao leitor o prazer de me desmascarar.” (idem, 2)

Embora tenha falado da importância de um historiador da arte não se deixar influenciar pela sua própria preferência na escolha das obras a serem citadas e mostradas através de imagens, ele tem um estilo direto e pessoal, fala com o leitor

em primeira pessoa e emite opiniões.

O impulso que o artista tem para ser diferente é um elemento muito freqüente, quase que obrigatório, na aparelhagem do artista. Gombrich observa que, na arte do passado, a análise dessa mudança proposital tem sido mais frequentemente analisada pela facilidade de sua abordagem. Em sua narrativa ele também salienta as similitudes e diferenças que cada obra tem com aquilo que aconteceu antes dela, mostrando as relações existentes entre ela e seu antecessor.

No entanto, ele alerta que isso não pode ser interpretado como um progresso contínuo, embora seja uma superação subjetiva daquilo que era conhecido antes pela geração anterior, e que tenhamos que compartilhar desse sentimento de libertação que o artista tem em relação a esta mudança:

“Não podemos alimentar a esperança de entender uma obra de arte sem compartilharmos desse sentimento de libertação e triunfo que o artista experimenta quando olha suas próprias realizações. Mas devemos compreender que cada ganho ou progresso numa direção acarreta uma perda em outra, e que esse progresso subjetivo, apesar de sua importância, não corresponde a um incremento objetivo em valores artísticos.” (idem, 3)

Partindo de Gombrich, podemos chegar a outro historiador da arte, Carl Einstein, que compartilhava de alguns desses princípios. Vamos nos debruçar agora sobre o impacto e a importância de sua obra, para analisar como o modo de escrever sobre arte pode ser algo extremamente diferente do que os escritores da geração passada haviam feito, e como esta inovação na escrita sobre arte pode ser considerada uma afronta, pela academia, ao ponto de causar reações que incluem a exclusão e o esquecimento intencional da obra de determinado autor de história da arte, em função de sua transgressão das regras impostas no momento.

Einstein escreveu uma obra importante, extensa, e que marcou os primórdios da história da arte. Por isso mesmo, trouxe alguns traumas que não foram ainda superados. É uma obra contraditória, que utiliza um referencial teórico exótico, desconhecido para seu tempo e que nunca foi sequer considerada, tornando-se, hoje, obsoleta. Seu grande mérito foi praticar com audácia a história da arte e renová-la.

Espantosamente, seu nome não é mencionado nos compêndios de estética, a despeito de seu volume publicado em 1926 sobre história da arte (Einstein, 1926, in James Clifford, 1988, 52), ele que, segundo Didi-Huberman, “colocou em questão tantos conceitos estéticos e reformulou tão admiravelmente a relação da escrita com a arte viva” (Didi-Huberman, apud Zielinsky, Mônica, 2003, 22). A história da arte parece ter pretendido não encontrar nada mais a fazer com a obra deste grande historiador da arte, antes mesmo de se perguntar sobre sua natureza intrínseca. Obra que, em razão de sua intraduzibilidade, de um difícil entendimento, acha-se esquecida até os dias atuais.

Em um dado momento da história da arte, com a emigração anglo-saxônica dos historiadores da arte alemães, houve uma ruptura no conhecimento metodológico que vinha sendo construído, e aconteceu uma redefinição da história da arte, que no fundo foi uma simplificação abusiva e esquecimento de suas próprias raízes metodológicas. A história da arte foi rompida em duas linhas, uma mais positivista, que foi seguida pela maioria, e outra mais caótica para a época, que foi esquecida, ou melhor, abertamente ignorada, como é o caso da linha seguida por pensadores como Carl Einstein.

Talvez por estar situado em um momento de pós guerra, em que a história da arte repelia o contato com a agitação dos pensamentos do pré-pesadelo ou pensamentos que deixassem brechas e não soluções, colocando novos problemas sem se preocupar com o fato deles terem conseqüências concretas ou positivistas.

Em sua rápida passagem pelo meio acadêmico, ele estudou com Wolfflin e Georg Simmel, e chegou a ser convidado para dar aulas de arte na Bauhaus. Isso representou uma concessão muito grande e um alto privilégio por parte dos doutores acadêmicos, que o admitiram mesmo sem ter um doutorado. No entanto, Carl Einstein recusou o convite, e as conseqüências políticas dessa atitude de recusa em se juntar a Academia foram funestas, resultando em um escândalo para a época. Ao que parece, a disciplina História da Arte o excluiu de seu campo também como represália a tal atitude.

O leitor contemporâneo, que já está acostumado com o padrão acadêmico de escrita, voltado para o entendimento e a clareza, domina o uso positivista da língua. Isso o torna mais intolerante à leitura desse tipo de texto, e a escrita de Einstein voltou a ser, hoje, o que era quando foi lançada: uma obra fora de seu tempo, incompreendida.

A forma como ele escreve é direta, tanto que chega a ser violenta. Ele arremete as fórmulas de modo paradoxal e em ritmo frenético, sem nenhum rodeio, introdução ou preparação. Seu estilo crítico tipicamente nitetzscheano golpeia o leitor com a história da arte, de tal forma frequente, que causa uma sensação de esgotamento e falta de ar. Sufoco que é fruto do adiamento de respostas a perguntas objetivas, que o leitor espera ver respondidas, como por exemplo, o que é o cubismo, ou a descrição dos quadros de Braque. Vejamos o que nos diz Didi-Huberman a respeito:

“Eis porque o engajamento estético de Carl Einstein não poderia se dar sem um engajamento relativo à escrita, um engajamento literário tão radical quanto diversificado: a escrita em panos quebrados... é estritamente contemporânea do nascimento do cubismo (...). O próprio Kahnweiler devia qualificar essa escrita de “prosa cubista”, em eco à admirável carta, escrita em 1923, onde Carl Einstein justificava sua experimentação consoante a medida dos “trabalhos cubistas”. (idem, 25).

A mencionada carta fala de “limitar ao máximo possível as metáforas que são o contrário da poesia, ficar sempre concentrado nas sensações que são efetivamente experiência vivida, e não insipidez ou acidente desta experiência, em seguida estandarizá-la. (...) Os trabalhos dos cubistas haviam-me confirmado a idéia de que é possível provocar transformações nas nuances da sensação.” (idem, 25).

Ele sentia a exigência interna de uma renovação teórica da história da arte, que não conseguia exprimir, senão por meio de uma tensão, uma luta. A mudança ao longo do tempo que toda obra impõe às outras, ele descreve como uma luta de pensamentos contra pensamentos, uma evolução das experiências óticas, sem se satisfazer com nenhuma polidez acadêmica. Indo além de exceder a história da arte em todos os lados, Carl Einstein lhe dirigiu ataques e confrontou-se diretamente com ela, como afirma Georges Didi-Huberman:

“Mas Carl Einstein teve ainda uma outra maneira, bem dele, de exigir o impossível aos olhos da disciplina da história da arte. Ele não se contentou em querer excedê-la em todos os lados, em seus meios assim como em seus interesses: ele lhe dirigiu ataques – ao duplo sentido

da expressão – confrontou-se diretamente com ela. Aí encontramos, sem dúvida, a razão principal do esquecimento em que Carl Einstein permanece, ainda hoje, enterrado no mundo acadêmico da história da arte.” (Idem, 31).

A outra razão seria porque Einstein tornou a história da arte impossível, quando propôs a ela extrapolar a compreensão das imagens da arte apenas por um saber específico, fechado e legitimado em sua própria disciplina. Com um olhar multifocal, Einstein foi até o fundo dos fenômenos da arte, criando uma terminologia muito pessoal para haurir os fatos de modo completo, empregando todo o seu conhecimento a respeito das descobertas científicas, desde a matemática até a filosofia e psicanálise, enfim, em todas as frentes do pensamento. Como testemunhou Will Grohmann:

“Não conheço ninguém que caminasse de tal maneira até o fundo dos fenômenos da arte desde 1900 como Einstein. Ele criou uma terminologia muito pessoal e, ao mesmo tempo, totalmente exata para haurir de modo completo os fatos; e possui uma incomparável experiência e conhecimento de seu material. Todos os novos conhecimentos das ciências, a partir das matemáticas até a filosofia e psicanálise, são empregadas de uma maneira muito eficaz e assim Einstein forma uma nova imagem do mundo e da nossa época”. (GROHMANN, 1931, apud Didi-Hubermann, in Zielinsky, Mônica, 2003, 24).

Clara Malraux assim o definiu:

“Intelectualmente, ele era homem de todas as novas abordagens. (...) “Todo homem deseja exprimir coisas em demasia”, escreveu ele, frase que o exprime sobretudo, ele – que quis exprimir tudo em um período onde as descobertas choviam em abundância. (Malraux, 1973, 62).

Indo além disso, ele mostrou que escrever sobre a arte é, primeiro, escrever. É preciso um engajamento estético literário para isso.

Assim como Gombrich, Einstein acreditava que toda inovação na arte tomava



o lugar de outra de modo a aniquilá-la, significando uma perda. “Toda forma precisa é um assassinato de outras versões”, dizia ele (Einstein, 1926, 479).

## 1.2 Conceito de arte contemporânea

Antes de falarmos sobre o espaço de atuação da arte e da escrita, examinaremos de perto o conceito de arte contemporânea, como é definido hoje. Faz-se necessário isto para que seja possível entender as especificidades do termo, já que por si só ele não dá conta de definir esse tipo de arte sem critérios nem determinação.

O caráter contemporâneo do conceito *arte contemporânea* designa, apenas, “aquele que é do mesmo tempo, ou do nosso tempo” (BUARQUE, 2001, 180) e não consegue indicar sua totalidade, que inclui diversas práticas tradicionais, clássicas, modernas e atuais. Ao considerarmos os movimentos, tendências e agrupamentos artísticos que aconteceram desde a Segunda Guerra Mundial, encontramos uma definição melhor para a arte contemporânea como aquela que “sempre pretende renovar as formas antigas e tradicionais da criação” (JIMMENEZ, in ZIELINSKY, 2003, 62). Ela pode ser reconhecida pelo grau de inovação, de imprevisto e de inédito. Seu *modus operandi* é provocar reações no público, pegá-lo de assalto e chacoalhar as regras estabelecidas, quer isto agrade ou não a todos.

A arte necessita de definições que não tentem contê-la nem representá-la, e utilizem conceitos que reflitam uma essência fixa, existente em todas as formas da arte. Ao contrário, carece de definições transformacionais, conforme afirma Shusterman (in ZIELINSKY, 2003, 23), que reconheçam a mutabilidade da arte, refletindo sua efemeridade, seus problemas, incertezas e contestabilidade.

### 1.3 A crítica de arte

Na metade do séc XIX, floresceu a literatura crítica, gênero que havia surgido no século XVIII, com as exposições de arte e os escritos de Diderot. Os homens do séc. XIX iniciaram a atividade de falar e escrever sobre a imagem, criticando ou construindo a produção artística que se julgava estar em crise.

Segundo Anne Cauquelin, citada por Marc Jimenez (in ZIELINSKY, 2003, 62), a crítica de arte contemporânea carece de parâmetros para avaliar as obras e a isso ela chama de “crise de critérios”. Marc Jimenez critica a autora afirmando que, se a arte é o lugar da mudança, da transformação constante, não poderia ser avaliada por critérios e normas fixas. Falar sobre crise de critérios, em sua opinião, é não querer enxergar esse processo, por isso ele critica a posição de Cauquelin. Mas concorda com ela quando afirma que o público e a crítica ficam decepcionados porque não conseguem enxergar que o jogo mudou, mas continua regido pelas mesmas regras, ou seja, questionar os valores estabelecidos. O próprio lugar, ou sítio da arte, não é mais o mesmo de antes; agora, está posicionado na rua, na vida cotidiana.

O jogo é reinventado por ele mesmo, a cada vez que se realiza. Seu espaço de atuação é a comunicação. A arte deixou de ser um regime de consumo de bens materiais e simbólicos para ser um regime de comunicação. Sua resistência à incorporação no todo cultural acontece por seu nomadismo. Ela muda, se desloca continuamente, para resistir a ser catalogada, incorporada, arquivada e enterrada. Questiona os próprios limites e assim os perde, no infinito, já que não tem critérios, normas, convenções, nem juízo estético.

O texto de crítica de arte é apenas um dentre tantos outros que falam de arte: ensaios, manifestos, estudos de história da arte, etc. Todos eles têm em comum a responsabilidade de falar de um objeto absolutamente visível. Mas o texto de crítica de arte enfrenta o especial desafio de falar sobre algo completamente novo – e sempre – sem regras acadêmicas, parâmetros, nem critérios de juízo estético em que possa se ancorar para determinar a avaliação e a significação do trabalho, como fazia no passado.

Somente a “boa e verdadeira interpretação” permitiria à crítica “equacionar de maneira correta a relação entre signo e sentido” (MACHADO, apud BASBAUM, 2007, 49), que dá acesso à essência da obra. Mas o que é a “boa interpretação”? O verdadeiro é móvel, é diferente a cada vez que se olha. Segundo Basbaum (2007), existe uma dificuldade em se eleger a interpretação ideal em meio a tantas interpretações que o signo plástico suscita, já que é de natureza ambígua. Esta situação do discurso em relação à obra pode acontecer de três formas:

Na primeira, o discurso quer disputar com os outros o direito de determinar a obra, nomeá-la. É o discurso oficial, institucional, da arte e leituras academizantes do modernismo, que obscurece e enterra a obra. Ele contorna a obra e se mantém distante dela, em uma postura formal.

O segundo tipo de discurso é apaixonado, passional, parcial e político, tem o mesmo impulso criativo da obra sobre a qual fala. Ele é elaborado a partir da mesma substância que incitou a criação da obra e tem o mesmo impulso criativo, embora siga por outra via. É também uma criação e estabelece um espaço em que se mistura à obra envolvendo-a e sendo por ela envolvido simultaneamente. Atravessa a obra e é por ela atravessado.

O terceiro tipo é o discurso dos artistas sobre sua própria obra, em que enunciados e visibilidades se encaram e agem mutuamente, de forma combinada, em um mesmo processo de migração da palavra para dentro da obra. Neste caso, mais especificamente, é o discurso dos artistas contemporâneos. Para os artistas modernos, gerar essas duas coisas ao mesmo tempo era difícil, já que procuravam separar uma coisa da outra.

A crítica de arte deveria produzir textos que compartilhassem com a obra de um mesmo envolvimento em direção ao novo e se inserissem em um campo de atualidades em busca do futuro. O texto seria construído em torno das obras, atravessando-as, para com elas definir um território; teria um ponto de vista exclusivo, mas que abrisse novos horizontes.

## **CAPÍTULO 2: DISTINÇÕES ENTRE OS CAMPOS DA ARTE E DO TEXTO**

### **2.1 Campo específico de ocorrência da arte contemporânea**

O lugar da arte contemporânea é a vida cotidiana, fora dos museus e galerias, como disse Anne Cauquelin (apud ZIELINSKY, 2003, 33). É preciso retirá-la dos lugares tradicionais, para que ela ocupe o espaço no mundo que lhe é próprio e possa intervir de diversas formas na vida das pessoas, por meio de atividades que desobedeçam as regras artísticas do passado.

Não é o meio nem o material utilizado que define o campo das práticas artísticas. Os limites para as substâncias fora das quais a arte pode ser constituída foram diluídos. Qualquer coisa pode ser chamada de arte: uma paisagem, uma peça do banheiro, uma peça do serviço de mesa. Tudo que o artista escolhe, modifica ou deixa em seu estado natural, ou ainda elege como um fetiche (ROSENBERG, apud BASBAUM, 2007, 43), pode ser definido como obra de arte. A prática do artista ultrapassa os materiais e meios utilizados, conforme noção de campo ampliado, dada por Rosalind Krauss:

“A práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão, mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios - fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos – podem ser usados.” (KRAUSS, apud BASBAUM, 2007, 24)

O par imagem/linguagem é uma das coisas que indicam este campo dentro do desenvolvimento da arte moderna e pós-moderna. Nele, temos a convivência e comunicação entre as práticas visuais e discursivas, que constituem a condição para que haja arte, da forma como a concebemos hoje (BASBAUM, 2007). A arte transita no campo visual intensamente e sem parar. As relações que são criadas entre texto e obra de arte são apenas um dos pólos desse hibridismo, já que a arte não está limitada ao domínio visual (BASBAUM, 2007, 55)

## **2.2 Campo específico de ocorrência do texto**

O texto enfrenta, inventivamente, as mesmas questões que a obra de arte, embora seja completamente independente dos trabalhos plásticos e tenha um território próprio de atuação. Basbaum (2007) afirma que a fala sobre arte não deve expor conclusões, é um discurso sem imagens, sem verdade nem prova; sem máscara e sem teatro; sem afirmação alguma; independente. Esse discurso está em contato com o “impensável”, ou o “inimaginável”. É afetado por um vetor criativo ou inventivo de produção, assim como a arte.

Para falarmos de escrita e de imagem, é preciso lembrar que a linguagem se faz presente, embora possuindo naturezas diferentes, em ambas as formas de comunicação, através dos signos, conforme disse Wittgenstein (apud MEDEIROS, 2004, 181).

O signo figurativo, ou signo plástico, é único, mas permite várias interpretações e possui diversos recursos. Ele é o signo interpretado, e sua característica é a ambiguidade. É fixo e único, não coincide com a coisa vista pelo artista, nem com a que o espectador vê e compreende. Ao mesmo tempo, a interpretação dele é múltipla e móvel. Estas idéias foram expostas por Pierre Francastel, que ainda definiu o signo figurativo com as seguintes palavras:

“O signo figurativo não constitui jamais o duplo, o equivalente de um elemento, desligado do real (...). Se não se compreende que existe um desvio entre a coisa representada e sua significação não se pode ler o signo.” (FRANCASTEL, apud BASBAUM, 2007, 28)

A importância do signo plástico deve-se a sua capacidade de ser plenamente receptivo e acolher um grande número de discursos, ao mesmo tempo em que é fixo e único. Isto diz respeito ao “primado do enunciado” de Deleuze (apud BASBAUM, 2007, 29), que afirma a determinação da imagem pela linguagem, explicando que esta última tem uma condição espontânea e a imagem depende de sua receptividade à luz para ser determinada, logo, o enunciado tem primazia.

Segundo Basbaum, seria preciso inverter este raciocínio de forma que a arte seja considerada um saber específico, e afirmar que o pensamento plástico só existe com a primazia da forma visível sobre a forma enunciativa. O pensamento plástico deve ser móvel, ser pura prática e exercer-se nos espaços de problematização provocados pelo choque dos signos plásticos com múltiplos enunciados, que crie formas de ação novas e diferenciadas. Este, para ele, seria o chamado campo invertido do saber: um saber ao avesso, ou o avesso do saber.

## CAPÍTULO 3: A ARTE E OUTROS CAMPOS DE CONHECIMENTO

### 3.1 Relação da arte com outros campos de conhecimento

A arte é um campo de natureza híbrida. Reconhecer isto é condição para se manter sua característica autônoma e também representa uma estratégia de luta contra o domínio da relação oferta e procura estabelecida pelo capitalismo. É um local onde o entrecruzamento entre diversas especificidades e definições põe em movimento o seu processo de autonomia, mantendo-a livre das pressões exercidas pelo mercado.

Este entrecruzamento da arte com outros campos de conhecimento nos mostra que a arte está integrada à realidade. No entanto, Richard Shusterman (in ZIELINSKY, 2003, 127), ressalta que o papel da arte foi desligado da realidade e colocado em uma relação de inferioridade em relação a outras áreas de conhecimento por Platão, a partir da luta pela supremacia intelectual que houve na Grécia, entre filósofos, sofistas e artistas. A definição platônica de arte não tinha por objetivo promover a prática artística nem melhorar a compreensão que se tinha dela, mas, sim “depreciá-la, confiná-la e controlá-la, a fim de isolá-la dos assuntos sérios

da vida” (idem, 125). A rivalidade da filosofia com a arte era grande, visto que “os poetas eram altamente estimados pelos gregos, não apenas como criadores de beleza, mas também como provedores de sabedoria” (idem, 124). A filosofia tirou da arte as mesmas atitudes do observador da obra, que contempla algo destacado da realidade, e aplicou-as em seu ideal de conhecimento como teoria. No entanto, para se promover, denegriu a arte classificando-a como mera imitação da realidade, prática desconectada da vida e campo das regiões inferiores da alma. Posteriormente, este conceito sobre arte influenciou a cultura ocidental até os dias de hoje.

### **3.2 Arte e pensamento: Modelo das possíveis relações**

A presença da relação imagem e texto pode ser verificada em diferentes meios de produção de visualidades, como cinema, vídeo, fotografia, publicidade, design, artes plásticas, etc. Neste rol de práticas visuais especializadas, o elemento a diferenciar uma da outra é a maneira como cada uma trabalha esta relação, com seu modo específico de agir e suas particularidades. Ricardo Basbaum cita Deleuze ao falar da necessidade de expor as minúcias deste relacionamento biforme, assinalando em que medida tal saber é atravessado por “práticas discursivas de enunciados e práticas não-discursivas de visibilidades.” (BASBAUM, 2007, 24).

Ricardo Basbaum tentou estabelecer um modelo das possíveis relações entre texto e obra de arte, pela investigação da fluidez entre os campos textual e plástico. Buscou determinar os limites e as escassas passagens entre os dois campos. Pensar com arte é tentar encontrar este momento.

Uma de suas recomendações é o cuidado a ser tomado ao se tentar estabelecer esta relação. A produção escrita deve ser levada ao lado da produção



plástica, e caso se faça necessário que uma das duas predomine, o autor aconselha que seja a produção plástica sobre a escrita. Ele inverte, dessa maneira, o primado do enunciado e sugere o primado da visibilidade sobre o enunciado. Configura, assim, uma nova relação da escrita com a arte, uma aproximação em que o escritor, seja ele artista ou crítico de arte, mergulha na imagem, se envolve com ela em caráter passional, de forma parcial, política e exclusiva.

A análise individual de determinada imagem não poderá servir de modelo que possa ser aplicado para falarmos sobre outras obras de arte. Lyotard afirma que “é possível fazer uma análise dentro de uma obra específica, mas não, a partir disso, estabelecer critérios e aplicá-los a outras obras” (LYOTARD apud MEDEIROS, 2004, 180). A arte não permite o estabelecimento de critérios, já que cada obra de arte tem sua própria linguagem. Cabe ao escritor entrar em contato com esta linguagem, não-linguística e indeterminável, aberta a significações incertas (idem, 181), não para tentar fazer uma afirmação única que abarque toda a verdade sobre aquele significado, mas dizer sem a pretensão de chegar em algum lugar ou criar uma imagem sobre a obra, nem de ser uma conclusão a respeito dela. A palavra sobre arte está num lugar transitório, conectado com o novo, que não se fixa em uma positividade imóvel. É a abertura para um futuro onde nada começa nem termina, apenas se metamorfoseia.

Conforme já vimos, arte e pensamento ocorrem em dimensões distintas e, segundo Basbaum, simultaneamente. A arte produz a visualidade, ou seja, aquilo que causa a sensação visual do objeto. O pensamento se dá quando operamos nosso raciocínio usando o intelecto. Mas seria possível separar uma coisa da outra na prática? Quando pensamos também fazemos arte. E, ao fazer arte, não deixamos de pensar. São duas coisas diferentes que, no entanto, fazem o mesmo exercício. Porém isto ocorre em momentos diferentes para cada uma delas. Ao produzir o texto, articulamos a produção do discurso e, em um outro momento, propomos experiências plásticas. Estes são, na verdade, dois momentos do pensar.

“Uma coisa é você estar debruçado sobre o papel articulando conceitualmente, dentro de toda a nossa tradição conceitual, da filosofia, enfim, da literatura. Outra coisa é você estar detido frente a uma matéria qualquer, um pedaço de papel, trabalhando de maneira não linear, juntando materiais, juntando objetos, deixando o lápis correr pelo papel sem fazer uma linha de articulação de conceitos, quer dizer, seria como

que pegar essas duas maneiras diferentes de proceder e aproximá-las, articulá-las.”<sup>1</sup>

A articulação do pensamento se dá pela referência a um sistema lógico. Ao escrever, o autor exerce sua capacidade de raciocinar, utilizando seu intelecto, para produzir significados por meio de palavras. Mas a ferramenta metodologia do discurso não deve ter primazia sobre a obra de arte, nem poderá reduzir a obra a uma explicação dentro do jogo de conceitos metodológicos. O texto sobre a obra de arte deve espelhar esta preocupação.

Basbaum trabalha com as idéias de espaço, vazio, distância e aproximação ao descrever os campos da arte e da escrita, e como acontecem as relações entre elas. Ele dá uma materialidade ao discurso, quando o situa no espaço. O discurso é produzido junto à arte, mas localizado no entremeio em relação ao lado de fora, onde as palavras fluem infinitamente.

A distância do objeto de estudo não é naturalmente garantida na prática do pensamento, mas fabricada, conforme Basbaum afirma:

“...existe uma produção de modalidades diferenciadas de espaço, efetivadas a partir da colocação em movimento de um processo de pensamento – tanto no sentido negativo de apontar barreiras a serem desconstruídas, ..., quanto na direção positiva da construção de estratégias de articulação das matérias em jogo, tornando transparente a trama em que envolvem-se os dois termos.” (BASBAUM, 2007, 49)

Da mesma forma, a aproximação necessária do escritor com o objeto de arte para falar sobre ele, sugere a existência de uma localização espacial do texto. Basbaum nos fala da dimensão espacial da literatura, muito valorizada por escritores e pensadores, desde Malarmé, passando por Deleuze e Foucault. Esta dimensão está ali presente, junto a nós e à obra de arte, é física.

Foucault revelou claramente, segundo Basbaum, que “só consegue pensar de outra maneira porque ele organiza o pensamento espacialmente de outra maneira”<sup>2</sup>, para poder articular os conceitos adequadamente, o que não aconteceria caso ele usasse uma geometria euclidiana na disposição espacial de seu pensamento

<sup>1</sup> Trecho de entrevista com Ricardo Basbaum, feita por alunos do mestrado em Artes Visuais, do curso de Estética e Teoria da Arte, UnB, 2009.

<sup>2</sup> idem

organizado. “Mas quando ele joga a topologia, usa outras formas geométricas para pensar como os conceitos funcionam, isso abre pra ele uma outra maneira de pensar<sup>3</sup>.”

Ao considerar a dimensão espacial da escrita, ou ainda sua plasticidade, nos munimos das ferramentas necessárias não só para organizar o pensamento e a escrita de maneira singular, mas também para nos permitir relacionar a palavra com a imagem de outras maneiras.

Ao trabalhar esta espacialização do texto, o autor de um texto qualquer, junta idéias, conceitos e citações de outros autores, trazendo o trabalho daqueles autores para aquele momento, naquele lugar, e trabalhando as relações entre eles de maneira a interligá-los.

Os vetores da criação e da invenção são forças que movem o autor a produzir um determinado tipo de texto, quando ele permite que elas vibrem em seu corpo. Isso não acontece obrigatoriamente, mas em determinados momentos, dependendo da vontade do autor, de sua disponibilidade. Se o autor quer escrever um texto jurídico, por exemplo, ele irá controlar esses vetores, mas caso queira falar de arte, deve estar aberto a esta energia. Assim, deixará que seu corpo vibre e estas forças fluam do texto para o leitor. É preciso, então deixar-se permear por esta energia da invenção, que implica colocar-se no texto, estar presente.

O autor assume o seu lugar no texto, de onde está falando, e estabelece uma relação concreta com as coisas em jogo e o seu próprio corpo. Ele se coloca disponível à obra de arte; é ela quem provoca toda esta vibração física. Caso ele não se deixe tocar pela obra corporalmente, vai bloquear o acesso da energia vibratória e não conseguirá produzir texto algum.

Ao pensarmos a autonomia da arte é necessário considerarmos a análise da qualidade das relações entre os campos de conhecimento e como elas são processadas. Essa qualidade é boa quando os campos são reconhecidos como matérias em movimento. Ao se aproximar da arte, o pensamento mantém com ela uma relação, cuja qualidade ficaria comprometida se não houvesse movimento. Pensar é colocar as coisas em movimento, segundo Deleuze<sup>4</sup>. E a arte

---

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> idem

contemporânea também pressupõe o movimento em suas constantes transformações.

## CAPÍTULO 4: A AUTONOMIA DA ARTE E OS POSSÍVEIS CAMINHOS

### 4.1 Autonomia da arte

A autonomia da arte foi enfatizada pela era moderna, na forma de uma emancipação da visualidade como campo de conhecimento. Como afirmou Shusterman (in ZIELINSKY, 2003, 126), essa ideologia teve, em seu tempo, sua função estética e valor social de libertar a arte do jugo da Igreja e da corte. Porém, autonomia entre os campos de conhecimento não implica em isolamento, já que cada um possui interfaces, entrecruzamentos e inter-relações, evidenciando uma rede, ou sistema de interfaceamentos, onde os campos se cruzam, se entrelaçam, mas não produzem uma síntese nem se identificam, mantendo assim sua heterogênesse, em uma composição de partes de diferentes naturezas. O objeto, então, pode ser visto e estudado considerando-se sua qualidade de multifacetado, e pode ser abordado sob diversos pontos de vista, revelando novos ângulos (BASBAUM, 2007, 18).

A autonomia da arte só é possível na medida em que existam estas trocas com o lado de fora. Do contrário, em se pensando apenas a existência de uma auto-suficiência, sem que haja este movimento, a arte fica exposta ao domínio das novas formas de controle do capital cibernético, as quais buscam controlar o fluxo do

processo de produção, interrompê-lo ao seu bel prazer e reduzir todas as coisas à uma só função, tornando-as aproveitáveis. Desta forma, ela perde sua autonomia (idem, 19).

Pensamento e arte se relacionam de forma complexa. Cada um possui suas próprias exigências, tanto na expressão, quanto nas demandas institucionais. Ambos constituem campos específicos e irreduzíveis do conhecimento – não se correspondem nem estão em relação de conformidade. Apenas se aproximam, em um movimento contínuo, dentro de um espaço de disjunção entre o campo das palavras e o campo das imagens.

## **4.2 Novas possibilidades da arte**

Os modernistas lutavam pela pureza da obra de arte, pela sua autonomia. Nos textos de arte que produziam, os manifestos, procuravam destacar os elementos da obra de arte que a diferenciam e isolam de outras disciplinas, reforçando a distância entre elas. Ao mesmo tempo, o texto reforçava sua própria distância em relação ao objeto artístico do qual falava, se colocando além de um limite rígido entre ele e a obra, para “engajar-se na conquista da pura linguagem visual”(BASBAUM, 2007, 31). O manifesto fala da obra em momento distinto de sua criação, nunca ao mesmo tempo.

Ao contrário, os contemporâneos podem criar o enunciado e a visibilidade ao mesmo tempo, porque encontram as condições de juntá-los em um mesmo processo do qual fazem parte simultaneamente. Neste processo, deslocam-se as palavras para dentro da obra, e esta se abre em um momento fugaz, quando deixa de ser inacessível, única e particular, características que tinha na arte moderna.

Por isso o artista contemporâneo insere-se em uma nova possibilidade da arte, a de utilizar práticas visuais e discursivas e articular o discurso movendo a palavra para dentro da obra, utilizando-a como parte desta, ou como um elemento visual a mais, tanto em sua espessura material como contextual.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A experiência de estar em contato com a arte é algo único, pessoal e intransferível. A maneira como cada um vai reagir frente a uma obra, seja ela uma pintura, uma escultura ou um monumento arquitetônico, não pode ser ensinada por meio de fórmulas, nem tampouco se repete uma segunda vez da mesma forma.

Para definir a arte contemporânea, seria preciso ir além do termo “contemporâneo”, que não consegue expressar tudo que está incluído nela, como suas práticas tradicionais, clássicas, modernas e atuais. Arte contemporânea é aquela que objetiva a renovação das práticas criativas antigas e tradicionais, por meio das reações que provoca ao por em cheque as regras estabelecidas. É inovadora, imprevista e inédita e não pode ser definida em conceitos que expressem uma essência fixa e comum a todos os tipos de arte.

A arte é um campo de conhecimento autônomo, onde existem trocas com o meio externo, ou seja, com outros campos de conhecimento. Não está isolada de outras áreas, como promoviam os modernistas, nem está situada em algum lugar fora da realidade, como afirmavam os gregos. Ao contrário, ela está integrada à realidade, onde põe em movimento seu processo de autonomia. Dessa forma, ela se mantém livre das pressões do mercado, ao se colocar fora do alcance das forças do



capital cibernético, preservando-se da redução a uma função utilitária. Por isso o seu palco por excelência é fora dos museus, na vida cotidiana.

As interfaces de cruzamento do objeto de arte com diversas especificidades revelam uma rede heterogênea composta por partes de diferentes naturezas, o que evidencia o hibridismo da arte. O discurso sobre a arte deve procurar não se ater a conclusões, imagens, nem afirmação alguma. É um discurso não positivista, que abre espaço para a criação. O signo plástico é ambíguo, pois é único e fixo, ao mesmo tempo em que é interpretado de formas diferentes pelo olhar do artista e do espectador, no choque com múltiplos enunciados. Em razão disso, o signo plástico teria a primazia sobre o signo lingüístico.

A crítica de arte contemporânea não mais tem os critérios e parâmetros fixos para avaliar as obras, pois a arte está em constante transformação, reinventando o jogo a cada vez que se realiza. Faz-se necessário mostrar ao público que o jogo muda, mas as regras continuam sendo questionar os valores estabelecidos e mudar inclusive o lugar de realização, que agora é na rua.

Como afirmou Gombrich (1979) a regra final na escrita sobre arte é não ter regras absolutas de qualquer espécie, mas ter espaço para a transgressão das próprias regras pressupostas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre, Editora Zouk, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Petit traité d'art contemporain*. Paris: Seuil, 1996.

EINSTEIN, Carl. *Die Kunst des 20*. Berlim: Propyläen, 1926. In James Clifford. *The predicament of culture*. Twentieth-Century Ethnography, Literature et Art. Cambridge-London: Harvard University Press, 1988.

GOMBRICH, Ernest Hans. *A História da Arte*. LTC, 2000.

JIMMENEZ, Marc. *Pós Modernidade, filosofia analítica e tradição européia*. In Monica Zielinsky. *Fronteiras. Arte, Crítica e Outros Ensaios*. Porto alegre: Editora UFRGS, 2003.

LYOTARD, Jean-François, apud MEDEIROS, M. B. Arte e pesquisa: linguagem. In Arte em pesquisa: especificidades. Maria Beatriz de Medeiros (Org.). Brasília, Ed. Da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004.

MALRAUX, Clara. *Le bruit de nos pas. Voici que vient L'été*. Paris: Grasset, 1973.

MEDEIROS, M. B. Arte e pesquisa: linguagem. In Arte em pesquisa: especificidades. Maria Beatriz de Medeiros (Org.). Brasília, Ed. Da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004.

SHUSTERMAN, Richard. *Transformando a Arte e a Filosofia*. In Monica Zielinsky. *Fronteiras. Arte, Crítica e Outros Ensaios*. Porto alegre, Editora UFRGS, 2003.

WITTGENSTEIN. *Investigations philosophiques*, TEL, Paris: Gallimard, 1986.